
CECILIA CAMPA

POETOLOGIA E ISTORIOSOFIA: IL PENSIERO
MUSICALE INTORNO A FRANCESCO PATRIZI

Izvorni znanstveni članak
UDK: 1 Petrić, F.
78.01

NACRTAK/ABSTRACT

L'autrice svolge un ampio contenuto poetico e storiografico delle preoccupazioni musicali-teoretiche di Petric.

Nelle sue considerazioni comincia dalla concezione "furor poetico" la quale Petric ha preso dall'eredità umanistica italiana, mentre sono particolarmente interessanti finora non ravvisata parentela con alcune supposizioni poetiche di umanista croato Giulio camillo.

Citando particolarmente diversi fonti, dai filosofici ai musicali-teoretici, l'autrice investiga la genesi della terminologia di Petric (platonismo, Scaligeri), sottolinea eccezionale valore intellettuale dei suoi testi su musica. Merita esser sottolineato che questo è uno dei testi più universali su preoccupazioni musicali teoretici di Petric.

Il fecondo rapporto di Francesco Patrizi con la tematica musicale, dato ormai per acquisito negli studi,¹ si ricostruisce come noto attraverso quel non comune reticolo di competenze di ordine filosofico o più generalmente erudito rivisitate da oltre un secolo. Le complessità che all'interno di tale processo caratterizzano

¹ Su Francesco Patrizi e più in generale sull'umanesimo musicale in Istria e Dalmazia rimandiamo a Daniele Aguzzi Barbagli, già curatore dell'edizione critica della *Poetica* del Dalmata: Francesco Patrizi da Cherso, *Della Poetica*, Edizione critica a cura di Danilo Aguzzi-Barbagli, Volume I, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969.; Danilo Aguzzi-Barbagli, *Francesco Patrizi e la musica*, in *L'Umanesimo in Istria*, a cura di Vittore Branca e Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1983., pp. 67-90. Si vedano inoltre: Ivano Cavallini, *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Musica Ragionata, 7, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1994., in specie cap. III, *Le Muse in Illiria: L'Accademia dei Concordi a Ragusa (Dubrovnik) e i ragionamenti sulla musica di Nicoló Vito di Gozze e Michele Monaldi*, pp. 45-80. *La cultura musicale in Istria e in Dalmazia nel XVI e XVII secolo*, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23, 1992., 2, 141-152. Ann E. Moyer, *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Cornell University Press, 1993. (pp. 235-240); Lina Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1980., "Strumenti di ricerca", pp. 28-29; *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze, Olschki, 2002; (rimandiamo anche al Convegno: *I Conti Bardi di Vernio, l'Accademia della Crusca. Letteratura, musica, poesia, filosofia tra Umanesimo e Rinascimento*, Firenze, 1998.). Si segnalano i links: <http://hazu.hr/patrizi> (schede e aggiornamenti bibliografici a cura di Ljerka Schiffler, Istituto di Filosofia di Zagabria) e <http://bivionline.it> (http://bivionline.it/it/Patrizi_FrancescoListOfWork.html).

tuttavia l'orientamento di un singolo pensatore, come anche il segmento cronologico o geografico di volta in volta interessato, risultano di difficile identificazione se osservati all'interno di un flusso omogeneo.² In questa sede, e limitatamente allo spazio previsto, ci si propone di soffermarsi sulle tendenze più prossime al pensiero musicale di Patrizi, sulle figure che negli spazi intellettuali europei potessero essere di maggiore incidenza sulla sua teorizzazione e infine sui mutamenti in essere nei rispettivi settori disciplinari. Si tornerà appunto sull'identità della creazione musico-poetica, sull'imitazione e sul *furor*; si prenderà in esame la concettualizzazione retorico-cognitiva anche in relazione alla mnemotecnica (Giulio Camillo e Patrizi),³ alla luce di ciò rivedendo le contemporanee teorie circa vocalità e intonazione del testo.

L'originalità del contributo di Patrizi in un simile scenario deriva anche dal suo inserirsi all'apice di quel percorso che aveva appunto portato all'integrazione tra speculazione filosofica e produzione teorico-musicale per il comune carattere euristico e cognitivo; e, accanto al valore di antica sapienza ermetica proprio dell'archetipico binomio musica-filosofia, vi si accentuava anche il nesso musica-poesia, peraltro centrale già nel sistema di Ficino.⁴

In Patrizi tali elementi acquisiscono una rinnovata freschezza, armonizzati secondo gli esiti della ricerca poetologica erudita e di quella sensibilità istorio-sofica che nella prima metà del Cinquecento si erano mossi anche in area più propriamente aristotelica.⁵

² L'etichetta 'umanesimo musicale', attribuita generalmente alla produzione erudita e alle ricerche sull'antichità della musica a partire dal tardo Quattrocento (Aguzzi Barbagli lo acquisisce dalla musicologia, da Ambros-Leichtentritt a Walker, *Francesco Patrizi e la musica*, cit., p. 65n.), pur corretta ed efficace nella sua sinteticità, rischia di restare vaga entrando nello specifico: essa opera infatti una generalizzazione all'interno di approcci spesso distanti quanto a indirizzo speculativo, settori disciplinari e metodologie filologiche.

³ Sul riflesso delle teorie della memoria di Giulio Camillo su Patrizi: Francesco Patrizi da Cherso, *Lettere ed opuscoli inediti*. Edizione critica a cura di Danilo Aguzzi-Barbagli, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1975., p. 14.

⁴ Oltre a riferirci ai celeberrimi e sempre ricordati contenuti del *De protestate et sapientia dei*, si vedano anche le *Verba ad lectorem. Librum hunc allegoricum & anagogicum esse potius quam dogmaticum. Capitulum Primum* anteposte al *Librum de sole*, da cui si evince l'inscindibile legame tra speculazione, canto e ovviamente creazione sotto l'egida delle Muse: "[...] Non disputant unquam cum Apolline Musæ: sed canunt [...] Ipse [...] Mercurius primus di-sputationum artifex: & si cum Saturno uel Ioue tractat grauiā: sed diuine [...]" ivi, pagg. non numerate.

⁵ "E l'antichissima filosofia non altro fu che poesia e musica giunte in una, sì come testimonia Strabone, così scrivendo: 'I savissimi, che di poetica alcuna cosa hanno detto, una certa prima filosofia hanno affermato essere la poetica' [...]" Degli usi dell'antiche poesie, *Filosofare XXII, Libro Quarto, Della poetica la deca istoriale*, in Francesco Patrizi, *Della poetica*, op. cit., vol. I, pp. 277.-278. Tali idee vissero una maturità in alcune correnti del Seicento, nell'evidenza che il poetare possa produrre al tempo stesso anche filosofia: Ralph Häfner, *Götter im Exil. Frühneuzeitliches Dichtungsverständnis im Spannungsfeld christlicher Apologetik und philologischer Kritik (ca. 1590.-1736.)*, Tübingen: Max Niemeyer 2003., p. 44, p. 188 (vedi oltre) e Cecilia Campa, *Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo*, Napoli, Liguori, 2001., pp. 93-140 e passim.

La visione aristotelica aveva introdotto come noto una sorta di criterio gerarchico nella valutazione delle tre discipline menzionate - che in chiave neoplatonica (ermetica) appaiono invece di pari entità sul piano ontologico⁶ - in specie proiettando sulla poesia e sulla musica il principio dell'*imitazione*: una distinzione tra mimesi platonica e aristotelica è ovviamente determinante (vedi oltre)⁷. Quanto all'altro precetto che pure le caratterizza quali prodotti creativi, il *furor poetico*, esso può rimandare altrettanto bene a schemi platonici ovvero aristotelici.⁸ La coesistenzialità tra musica e proporzioni cosmologiche (*musica mundana*) e tra musica e proporzioni corporee (*musica humana*) istituisce infatti una continuità-identità tra musica e moto delle passioni, realtà non sempre coincidente con quella di 'creazione effettuata in stato di alterità', talora quasi di divinazione - secondo l'etimo di incanto riportato proprio da Patrizi⁹ - che si collega all'idea di *furor poetico*. È significativo del resto che perseguendo (ancora fino alla fine del Seicento) formulazioni relative allo stato del *furor* e della creazione - così come esse venivano attestate anche nelle conoscenze medico fisiognomico-fisiologiche (attraverso Bodin, Cardano, Campanella) - si approdi a quella traccia demonologica che si addensava intorno a Fabio Paolini¹⁰ e ai più diffusi contributi di Giulio

⁶ Come si legge ancora in Patrizi: "[...]. Perciòché, non perché la cosa in vizio si converta mentre i musici gli artifici loro accomodano al diletto de' conviti, delle scene, de' teatri e d'altri luoghi tali, è ella da biasimarsi, ma è da esaminarsi la natura delle discipline, le quali hanno quivi il suo principio. E perciò Platone, e avanti lui Pitagora, chiamarono musica la filosofia, e dissero il mondo essere composto di armonia, riputando che, tutto ciò che musico e, opera sia de' dei", *Della Poetica la Deca Istoriale*, Libro Quarto, De gli usi delle antiche poesie, in Francesco Patrizi da Cherso, *Della Poetica*, cit., Volume I, p. 252 s.

⁷ Daniele Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma - Bari, Laterza, 2003., pp. 34-122.

⁸ Esposto come noto nello *Ione* di Platone ma per cenni affrontato dal filosofo greco nel contesto della retorica, nel *Fedro*, e nel contesto dell'amore/erotica, nel *Simposio* (rimandiamo alle brevi note di Francesco Patrizi in *De' libri di Platone*, in Francesco Patrizi, *Lettere*, cit., p. 184), generalmente viene assorbito nel corso del secondo Seicento attraverso la rilettura del XXX Problema dello Pseudo-Aristotele, comunque incardinato nella teoria temperamentale dello Stagirita e su tale base talora identificato con Saturno (e perciò connesso con la malinconia). R. Häfner, op. cit., p. 45; D. Guastini, cit.; Nadia Boccara, *Il buon uso delle passioni. Hume filosofo morale: una biblioteca possibile*, Napoli, Liguori, 1999., pp. 15-21; C. Campa, *Il musicista filosofo*, cit., pp. 68-69, 354-360 e passim. Patrizi elaborò la questione nel *Discorso sulla diversità dei furori poetici* (edito a Venezia insieme ai lavori 'utopici' giovanili nel 1553., oggi accluso all'edizione critica della *Poetica*).

⁹ Francesco Patrizi *Della Poetica*, cit., Libro quarto, De gli usi dell'antiche poesie, Incanto XXI, Volume I, pp. 276-277.

¹⁰ *Aristotelis Stagyrítē De arte retorica libri tres, cum M. Antonimi Maioragii commentariis. Additis nuper Græco textu ad ipsius Maioragii versionem, & Petri Victori [...] per Fabium Paulinum Vtinensem [...] Venetiis [...] Francesco De Franceschi, 1591.; Fabii Paulinii Vtinensis [...] Hebdomades, siue Septem de septenario libri, abiti in Vranicorum academia in vnius Vergilij versus explicatione [...] Vnetiis, De Franceschi, 1589.; De Græcis literiscum Latinis coniugendis. Fabii Paulini oratio, Venetiis Venetiis [...] Giovanni Battista Somasco, 1586.; Centum fabulæ ex antiquis scriptoribus acceptæ et Græcis Latinisque tratrarchis senariis explicatæ a Fabio Paulino Uticensi [...] Venetiis [...] Francesco Ziletti, 1587.*

Cesare Scaligero¹¹ (cui ci si riferirà più oltre per una comparazione ravvicinata, sul dato musicale, delle due celebri opere di *Poetica*¹²).

Ma, se appare naturale appunto che il *furor*, conteso talora nei medesimi autori (oltre al citato Scaligero, Giacomini e Buonamici, Fracastoro) tra il fronte filosofico-medico e quello prettamente poetologico,¹³ ricada sulla musica con funzione analoga a quella ascrivibile dalla tradizione ermetica, è sul fronte della *poetica* che la sua funzione divinatoria va necessariamente a collidere con il principio dell'*imitazione*.¹⁴ Se infatti - secondo il modello pitagorico-platonico - tra musica e stato d'animo, tra musica e affetti si è in presenza di una continuità fenomenica, la *mimesi*, lungi dal proporsi come un precetto, deve darsi per coesistenzialità; secondo l'idea aristotelica invece l'imitazione viene a costituire un dettato di poetica che orienti di volta in volta scelte artistico-formali, più difficilmente attribuibili al *furor*, con cui l'autore connette i due termini dell'imitazione, originale e copia.¹⁵ Forse proprio la visione specifica di Fracastoro riguardo al nesso *furorimitazione* (la poesia non ha un oggetto specifico di imitazione, da contendere alla storia, ma

¹¹ R. Häfner, cit. pp. 44-45. È relativamente evidente come durante il Seicento fosse in atto un processo di associazione tra sapere demonologico e ricerche sulle origini del linguaggio e della musica: dal celebre contributo demonologico di van Dale *De Oraculis Veterum Ethnorum Dissertationes Duë* (1700.) alla lettura di un demonologo dei primi del Settecento, Alphonse Costadau (*Traité Historique et Critique des Principaux Signes dont nous nous servons pour manifester nos pensées...Lion M. DCC. XVII [-XX]*), se ne attesta la portata musicale, C. Campa, *La repubblica dei suoni. Estetica e filosofia del linguaggio musicale nel Settecento*, Napoli, Liguori, 2004., pp. 105-106, 279-278 e passim. Per aspetti musicali del *furor* nel Seicento, C. Campa, *Il musicista filosofo* (vedi nota 7).

¹² *Ivlii Césaris Scaligeri, Viri Carissimi, Poetices Libri Septem [...] Ad Silvium Filivm Apvd Ioannem Crispinum M. D. LXI.*

¹³ Tra i commentatori di Aristotele in materia di poetica della metà del Cinquecento, cardinale termine di raffronto per lo stesso Patrizi, ci riferiamo qui a opere di circuito padovano-veneziano, e in specie al *Naugerius, sive de poetica dialogus [...] di Girolamo Fracastoro*, scritto nel 1533., ed edito poi a Venezia nel 1553.

¹⁴ "Il ritmo, adunque, del quale favelliamo ora, si è quello che a Platone venne per terza parte del melos, e ad Artistotile per terzo strumento della imitazione, e a noi viene in tanto quanto è all'orchestra, con tutte le molte sue significazioni [...]", Patrizi, *Della Poetica* la deca istoriale, *Della ritmica*, compagna delle antiche poesie, vol. I, p. 374. Per una acuta messa a fuoco del rapporto tra segno, divinazione, significato e imitazione così come deriva dal *Cratilo* di Platone: Giovanni Manetti, *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Milano, Bompiani, 1987.: per la divinazione 'ispirata' pp. 34-39, per il cratilismo e i problemi del linguaggio, pp. 84-103 e passim.

¹⁵ Già nella sintesi del *Cratilo* la *mimesi* si sdoppia tra l'idea di *Cratilo* e quella di Socrate: per il primo la *mimesi* consisterebbe nell'idea di un vero rispecchiamento tra nomi e cose, mentre per il secondo essa verrebbe definita quale "imitazione con voce di cosa che si imita; e colui che imita nomina con la voce ciò che imita" (riportato in Giovanni Manetti, op. cit., pp. 96-98). Per il riverbero di tali problemi, a vantaggio della musica, dal secondo Seicento alla fine del Settecento, C. Campa, *La repubblica dei suoni*, cit.: per l'aspetto musicale e linguistico, pp. 1-12, 51-88; per l'aspetto estetico, pp. 129-188; per le facoltà logico-percettive, pp. 228-280 e passim (vedi nota 38: per gli orientamenti di *mimesi*, platonico e aristotelico rimandiamo ancora alla nota 7).

le pertiene un'idea più sfumata di verisimiglianza) potrebbe essere riconosciuta tra le più prossime a Patrizi: la conciliazione tra il fronte aristotelico e quello platonico e la concettualizzazione della *subnotio* come teoria della percezione appaiono fondamentali al riguardo.¹⁶ Va comunque ricordato come le prospettive ontologiche (musica-cosmo e musica-corpo-anima) presupposte dall'ermetismo venissero progressivamente coinvolte nelle critiche - di carattere scientifico come ermeneutico - all'autenticità dei testi e nelle dispute sui possibili aspetti di plagio e di falsificazione diplomatica emerse intorno agli scritti apocrifi di Ermete Trismegisto (che come noto Ficino a suo tempo aveva consegnato in traduzione al mondo umanista). Non diversamente apparirono sospette più tardi le posizioni su cui Francesco Giorgi Veneto aveva eretto il suo *De harmonia mundi totius cantica*.¹⁷ scritto su cui Marin Mersenne, padre minorita come lo stesso Giorgi,¹⁸ avrebbe fatto cadere pesanti e analoghe riserve, confutandone i principi armonico-musicali nelle *Quéstiones celeberrimé in Genesim* (1623); il filosofo francese - legato da vicino all'Accadémie de la Pléyade ma partecipe del rinnovamento meccanicista del nuovo secolo - aveva intrapreso con ciò un primo tentativo di rendere coerenti in un diverso sincretismo magia, fideismo e moderni presupposti scienziati, presupposto dal quale in parte si discostò ulteriormente in due altre opere uscite nell'arco di due anni.¹⁹ Yates sottolinea la peculiare posizione di Giorgi (o Zorzi), teologo e filosofo di matrice neoplatonica fiorentina, che, rispecchiando un tratto tipicamente veneziano, vi introduceva anche cognizioni di polimatia ebraica.²⁰

Come si vede l'idea di musica, non diversamente da altri concetti, passa attraverso un corretto accesso interpretativo dell'antichità, esigenza che emerge più violentemente nell'ultimo quarto del Cinquecento: l'originalità di Patrizi si situa ad esempio

¹⁶ Thomas Sören Hoffmann, *Philosophische Physiologie. Eine Systematik des Begriffs der Natur im Spiegel der Geschichte der Philosophie*, Stuttgart-Bad, Frommann-Holzboog, 2003, pp. 20, 56, 158, 380.

¹⁶ Thomas Sören Hoffmann, *Philosophische Physiologie. Eine Systematik des Begriffs der Natur im Spiegel der Geschichte der Philosophie*, Stuttgart-Bad, Frommann-Holzboog, 2003, pp. 20, 56, 158, 380.

¹⁷ *Francisci Georgii [...] De harmonia mundi totius cantica tria [...] Venetiis, B. d. Vitalibus*, 1525. (si indicano due ristampe francesi, 1545. e 1564.): presupposti letti ovviamente in chiave semiplatonica e semicristiana, R. Häfner, op. cit., p. 232; C. Campa, *Il musicista filosofo*, cit., pp. 125, 160-163 e passim.

¹⁸ Sull'ambiente dei Minimi in Francia rimandiamo alla bibliografia fornita da R. Häfner, op. cit., p. 397.

¹⁹ C. Campa, *Mersenne, Kircher e la perfettibilità del salmo: ricerche sull'intonazione ideale*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi: Athanasius Kircher. Ars Magna Musices*, Roma, Istituto Storico Germanico, ottobre 2002., in corso di composizione tipografica, a cura di Markus Engelhardt e Michael Heinemann.

²⁰ Luca De Paolis, in *Silvestro Ganassi dal Fontego (1492.-?) Opera Intitulata Fontegara [...]*, Società Italiana del Flauto Dolce, Hortus Musicus, Roma, 1991., p. 4 (a proposito di un possibile incontro tra la numerologia proporzionale a base della diminuzione sul flauto dolce e la numerologia di Giorgi).

nel sottoporre a verifica filologico-ermeneutica l'oracolo caldaico, pur ponendolo ancora sotto il segno di una 'sapienza degli antichi',²¹ è evidente come la musica abbia risentito in modo specifico di quella istoriosofia che, come altri eruditi, portò il Chersino a individuare un diverso profilo del lavoro dello storico.

La sua visione musicale riesce anzi persino a coordinare quei due elementi spesso antitetici latenti in questioni di poetologia e istoriosofia, inerenti i termini stessi di *poesia* e *storia*, un dibattito corrente proprio in quegli anni.²² Come noto la contraddittorietà di questi elementi si scioglierà forse solo negli impianti di Vico (la cui anticipazione in Patrizi è stata giustamente già individuata),²³ ma, seppure nel quadro della censura che Platone indirizza ai poeti in quanto narratori di *fabulè*, l'idea di una storia incardinata nella cangiante dinamica della natura umana va di fatto a coincidere con quella sposata da Patrizi già nei giovanili dialoghi della *Historia*.²⁴ Lo si può osservare anche nella materia delle 'diversità della storia' e delle sue convenzioni narrative, che Patrizi tratta nel dialogo secondo (*Il Bidernuccio*), procedendo in primis a illustrare la differenza che insiste tra narrazione per così dire oggettiva e narrazione più enfatica, "brieuemente [...] o distesamente [...] & con facondia". Per quest'ultima egli utilizza il termine non poi così lato di 'cantare' - come sopra, riferito all'uso poetico-musicale - attestando ancora in taluni casi una certa difficoltà nel dissociare nettamente le due differenti tipologie di narrazione (poetica e storica). Si vedrà ancora come, oltre a Fracastoro, Scaligero ne avesse già sollevato le diversità, tuttavia in una dimensione di poetica esposta alla rielaborazione 'fattrice' dell'uomo, "sicut alter deus".²⁵ Del resto nel medesimo dialogo il Dalmata illustra quella peculiare tecnica di narrazione che

²¹ Come noto Patrizi lavorò sull'interpretazione dei frammenti dei commentari al *Cratilo* di Platone (*De' libri di Platone*, in *Lettere ed opuscoli inediti*, cit., pp. 182-183; R. Häfner, cit., p. 105), non meno che al *Corpus Hermeticorum* (p. 518), mentre nella stessa direttrice risultano decisive le connessioni tra Livio Galante (*Cristiané Theologiè cvm Platonica Comparatio*, Bologna, 1627), il dalmata e, pur nella disputa intervenuta tra i due, Mazzoni, R. Häfner, op. cit., p. 75. Per Patrizi in specie si fa riferimento al *Zoroaster et eius CCCXX oracula Cahaldaica, eius opera e tenebris eruta et Latine reddita*, Ferrara. Ex Typographia Bendicti Mammarcelli, 1591 e la sua riedizione in area germanica, *Magia philosophica hoc est F: Patricij Zoroaster et eius 320 oracula Chaldaica. Asclepii dialogus, et philosophia magna: Hermetis Trismegisti. Iam lat. Reddita. Hamburg, 1593*.

²² Si confronti la posizione di Scaligero al riguardo.

²³ D. Aguzzi-Barbagli, *Francesco Patrizi e l'Umanesimo musicale*, cit., p. 64.

²⁴ Il tramite o comunque un'anticipazione della concezione patriziana della storia viene fatta risalire da Häfner a Jean Bodin (Patrizi lascia peraltro in manoscritto un suo opuscolo dal titolo *Ex Joan. Bodini De repubblica*) ma anche assimilata a quella di Antonio Lullo così come appare nel *De oratione*, 1558. (R. Häfner, cit., p. 44), pur se al riguardo lo stesso Patrizi si riferisce a Robortello (*Della Historia, Il Gigante, Dialogo Primo*, p. 6. Cfr. anche Eckard Kessler, *Theoretiker humanistischer Geschichtsschreibung*, Nachdruck exemplarischer Texte aus dem 16. Hahrhundert (Robortello, Vigerano, Patrizi), München, 1971).

²⁵ Giulio Cesare Scaligero, *Poetices Libri Septem*, cit.: "Poetica verò quum & speciosus qué sunt, & qué non sunt, eorum speciem ponit: videtur sané res ipsas, non vt alié, quasi Histrio, narrare, sed velut alter deus condere: vnde cum eo comune nomen ipsi non à consensum hominum,

ha come oggetto gli usi e i costumi.²⁶ modalità che egli scelse preminentemente per la soluzione 'istoriale' della prima decade della *Poetica*, improntata alla *presentazione della genesi da quell'ancestrale composto musico-poetico*.

Legami e filiazioni che in parte abbiamo indicato punteggiano il già ampio quadro nel quale l'intellettuale Dalmata, partendo da un'area evidentemente veneziano-padovana, si mosse in tracciati sovranazionali.

Nell'area veneta, per quanto riguarda l'assetto delle discipline appena evocate, all'aprirsi del Cinquecento un segnale decisivo provenne dal versante della logica, che comportò anche per la musica un ampliamento verso discipline al di fuori della tradizione quadriviale. L'interesse rinascimentale per le teorie di Raimondo Lullo, filosofo e matematico vissuto nel tardo Trecento ma per lo più disatteso dai suoi contemporanei,²⁷ contribuì a nutrire quell'orizzonte di inferenze. Come noto il lullismo prese forme molto varie, anche in relazione all'oscillazione tra impianti platonici e aristotelici. Distanziandosi dalla più rigorosa logica aristotelica - in parte già corretta nella medievale 'logica modernorum' - la schematizzazione ad albero con cui Lullo aveva connesso per affinità esercizi disciplinari anche distanti si fondava su di una visualizzazione diretta delle facoltà dello spirito di cui fanno rispettivamente uso: la musica, si diceva, usciva verso ambiti fino allora ritenuti distanti, congiunti poi definitivamente nelle musurgie secentesche.²⁸ In area padovana un fianco più direttamente aristotelico si individuava nella *Logica* di Paolo Veneto, scritta nel 1417 ma pubblicata a fine secolo e regolarmente riedita nel Cinquecento, opera tra le più frequentate come sembra

sed à naturé prouidentia inditum videatur. Quod nomen Gréci sapienites vbi commodissime [...] effinxissent: miror maiores nostros sibi tam iniquos fuisse: vt Factoris vocem, qué illam exprimeret, maluerint oleariorum cancellis circumscribere. eum enim solum qui oleum facit, quum pro consuetudine casté, tum pro significatione stulté appellare licet", p. 3.

²⁶ Francesco Patrizi, *Della Historia Diece Dialoghi di M. Francesco Patrizio ne' quali si ragiona di tutte le cose appartenenti all'Historia, & allo scriverla, & all'osservarla [...] In Venetia, appresso Andrea Arrivabene, M D LX, Il Bidernuccio ovvero della Diversità dell'Historia, Dialogo Secondo*, pp. 10-11. Convergenze con queste posizioni si rintracciano nei dialoghi posteriori sulla retorica (pp. 13r, 37r, 43v; v. oltre)

²⁷ La riproposta o meglio la scoperta delle teorie e della sistematica di Raimondo Lullo ai primi del Cinquecento (lullismo) è ancora oggetto di studi che ne additano il fenomeno per il suo riverbero sul modello dell'enciclopedia barocca: Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus: Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602.-1680.)*, Berlin, Akademie-Verlag, 1993. e, idem, *Der Lullismus*, in *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 17. Jahrhunderts. Band 4 Das Heilige Römische Reich deutscher Nation Nord- und Ostmitteleuropa*, herausgegeben von Helmut Holzhey und Wilhelm Schmidt-Biggemann unter Mitarbeit von Vilem Mudroch, Basel, Schwabe & Co Ag- Verlag, 2001., pp.237-290.

²⁸ Ciò comporta interessanti riscontri tra la musica e le facoltà dello spirito, cfr. C. Campa, *La repubblica dei suoni*, cit., pp. 189-280; per la collocazione della musica come disciplina in sé e nella ratio studiorum secentesca, eadem, *Il musicista filosofo*, cit., pp. 29-57.

nell'insegnamento dell'ateneo.²⁹ L'influsso da parte dello schematismo aristotelico sulle procedure di elaborazione dialettica sembra aver goduto di singolare fortuna, e se ne rintracciano riverberi, importanti ai nostri fini, sulla trattatistica musicale. Applicandole direttamente all'osservazione dei fenomeni sonori, per illustrarne procedure di indagine e facoltà dello spirito,³⁰ Gioseffo Zarlino fa sfoggio infatti di tavole sinottiche³¹ - riconducibili alle operazioni dialettiche di matrice aristotelica - di fattura quasi identica rispetto a quelle accluse all'edizione veneziana di Paolo Veneto. Simili dati possono servire, da un lato, ad arricchire la comprensione del controverso rapporto di Patrizi con lo Stagirita, cui negli anni giovanili sembrò maggiormente vicino di quanto non esibisca il suo percorso posteriore; dall'altro forse anche a far luce su di un registro di appartenenze di indirizzo più specificamente musicale, a monte della polemica innescata poi contro di lui da Ercole Bottrigari e come noto conclusasi con la difesa da parte di Artusi.³² Nello stesso ambiente intellettuale Patrizi poté sicuramente avvicinarsi anche al menzionato Francesco Giorgi per il tramite di Giulio Camillo:³³ è da quest'ultimo che il Chersino dichiara peraltro aver assunto l'accezione specifica di *imitazione*. Giulio Camillo sembra rappresentare un naturale congiungimento tra

²⁹ Sappiamo che l'ambiente di Padova venisse talora rievocato nel suo ambiente goliardico dal Patrizi proprio nelle pagine sparse dell'epistolario, *Lettere*, cit., Introduzione di D. Aguzzi-Barbagli, p. XVIII. Francesco Bottin, *Logica e filosofia naturale nelle opere di Paolo Veneto*, in *Scienza e filosofia all'Università di Padova nel Quattrocento*, Lint, Trieste 1983., pp. 85-124.

³⁰ Nonostante i diversi schieramenti di scuola, Paolo Veneto dispone pure schemi ad arborescenza: *Logica Pauli Veneti Habes in hoc Enchiridio summam totius Dialectices, mira quidam breuitate atq; facilitate ad utilitatem studentium compilatam, a Paulo Veneto inter Logicos Acutissimo confectam, que vulgo Parua Logica appellant [...] Venetiis 1472.*: in specie Figura de inesse, Figura modalis de sensu diuisio; Figura modalis de senso composito, p. 4 e passim.

³¹ Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti Mysicali del Rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia [...] Primo [Terzo] Volume [...] In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi, Sanese, M. DLXXXVIII*, Libro Primo, *Delle sorti della Cognitione. Quello che sia Arte & Scientia, & come si generino. Cap. VII*, p. 25; *In qual Genere si debba porre la facoltà Harmonica, ouer la Musica & la sua Scientia. Cap. XII*, p. 37. Per uno schema sinottico delle discipline che afferiscono all'esercizio musicale (ispirato pure a Paolo Veneto ma non alieno da influssi lulliani, vedi oltre): *Diuisione universale della Matematica nelle sue parti; & in quale sia collocata la Musica. Cap. IX*, p. 28. Di impostazione lulliana è anche lo schema sull'ordine naturale delle consonanze, Libro Terzo, p. 89.

³² Ercole Bottrigari, *Il Patricio, ouero de' Tetracordi Armonici di Aristosseno, Parere, et Vera Dimostrazione Dell'illustre Cavaliere Hercole Bottrigaro*, In Bologna, Appresso Vittorio Benacci, M. D. XCIII Con Licenza de' Signori Superiori: Karol Berger, *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 15th - Century Italy*, Ann Arbor MI, UMI Research Press, 1980.; *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude Palisca*, ed. by Nancy Kovaleff Baker and Barbara Russano Hanning, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1992.; Claude Palisca, *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994. Su questioni di intonazione-accordatura tra Cinquecento e Seicento rimandiamo ai numerosi studi di Patrizio Barbieri.

³³ Corrado Bologna, *Il Teatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, in "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", 1/2 (1991.), pp. 217-271.

il fronte neoplatonico ficiniano, quello logico-combinatorio e quello poetologico, nonché l'apertura al mondo francese (vedi oltre).

Nel tentativo di comprendere le non facili prospettive implicate da concetti quali *imitazione, furor e coesenzialità di filosofia, musica e poesia* - anche per le connessioni con altre discipline o espressioni artistiche - si deve certamente accedere alla precettistica *retorica*, così come dalla metà del Cinquecento, sulla scorta dei testi classici, questa si era evoluta sul piano dialettico e tecnico: l'intervento degli studi retorici si attesta peraltro anche nella maggior parte delle opere teorico-musicali per trionfare nel secolo a venire.³⁴ Per il suo aspetto metodologico e processuale su di una complessa stratigrafia di operazioni - formali-strutturali, contenutistiche, e ancora per il diverso impiego delle facoltà dello spirito - la retorica appare territorio franco sul quale ebbero modo di convergere tendenze persino contraddittorie. Controverza tra sfera logico-filosofica e sfera letteraria (evocata non meno nelle teorie medico-temperamentali), anche nel tracciato 'aristotelico' della *Poetica* di Giulio Cesare Scaligero (uscita postuma in Francia nel 1561.) sempre a metà Cinquecento e nello stesso ambiente la retorica subisce una peculiare sistemazione da parte di Pierre de La Ramée: quest'ultima si presenta tra l'altro quale metodologia per autodidatti, quasi un'enciclopedia rinascimentale, pur senza per questo scalfire le proposte dell'arborescenza lullista. Ramismo e lullismo sono da riportare infatti a ottiche diverse, pur se entrambe critiche verso l'aristotelismo: il primo sistema, impiantato sulla dialettica platonica degli opposti, liquida l'idea di una essenza delle cose,³⁵ il secondo si lascia più facilmente inscrivere anche in concezioni ermetiche. Posizioni intermedie risultano talora vincenti, come nel caso secentesco di Gerhard Voss (un *platonismo eclettico* porta a una integrazione anche riguardo al furor, come si è visto appunto in Patrizi). Si può tenere in ogni caso conto del fatto che nei confronti di Pierre de La Ramée il Dalmata nutrisse un esplicito interesse.³⁶ In ogni caso, nei continuatori del modello ramista, si affaccia l'urgenza di risolvere a priori aspetti critici del linguaggio, come la verifica del principio, esposto da Platone nel *Cratilo*, di una necessità ontologica nel rapporto tra i nomi e le cose, e su tale base di rivedere definizioni quali quella di lingua naturale o adamitica.³⁷ È evidente come l'adozione del principio cratilistico di un congiungimento archetipico tra nomi e cose, nell'ottica poetologica propria anche a Patrizi, conduca all'applicazione del medesimo principio al rapporto musica-suoni e suoni-cose.³⁸

³⁴ Ibidem, p. 435; C. Campa, *Il musicista filosofo*, cit.; Éva Vigh, *Barocco etico-retorico nella letteratura italiana*, Szeged, Jatepress, 2001.

³⁵ F. Patrizi, *Lettere ed opuscoli inediti*, cit., p. 65n. (La citazione si riferisce alla controversia con Teodoro Angelucci, che poté forse ispirarsi alla condanna di Giordano Bruno, che accomunò il dalmata e il francese tacciandoli entrambi di eccessiva pendarteria).

³⁷ Ibidem, p. 235.

³⁸ C. Campa, *Il musicista filosofo* e, eadem, *La repubblica dei suoni*, cit. (vedi nota 15). Come si è accennato già a proposito delle teorie ficiniane, in musica tale rapporto appariva

Una riproposizione dei nessi che legano parole, cose, significati, suoni, voce, esternazione di sentimenti umani e possibilità di espressione negli animali - fino a determinare la concezione del parlare, dell'eloquenza e dell'arte gestuale, infine dell'ispirazione, come si attesta anche nel poetare di Davide - si reperisce in tal senso pure nel Primo Dialogo della stessa *Retorica* del Patrizi, *Il Lamberto overo del Parlare*.³⁹ A ciò si aggiunga la sua definizione di *imitazione*, tratta come si diceva da Giulio Camillo, da leggere ne *Il Cornaro Nono, overo della Retorica Perfetta*.⁴⁰ Su questi tre punti, che coinvolgono il nesso musica-parola-

necessario per definizione se l'armonia cosmica, istituita su precisi rapporti numerici, porti all'identificazione di una chiave matematica universale: non a caso il sistema di Pierre de La Ramée fu presente poi a Keplero per la sua revisione dei rapporti cosmico-numerici della musica (R. Häfner, cit., p. 533).

³⁹ "Str. Quella uoce, significante, che può significare? [...] Str. Forse questo, che sotto uoce articolata d'huomo, s'intenda alcuna cosa. [...] Et questa intesa cosa, é ella fuori della uoce, od é uno stesso, con esso lei? PA: A me pare, che ella sia lo stesso, ne é fuori di lei. [...] Percioche la uoce, porta in se la cosa. Str. Forse così, che questa uoce, pietra, porti in se, la pietra? [...]. In quale guisa adunque, porta la uoce seco la cosa, se smpre ella si resta fuori? PA. Forse perche la uoce, si porta seco il concetto della cosa. [...] Str. Ma uiene egli fuori, così fattamente, che ei piu nell'animo non si rimanga? P. A Cotesto nó. Str. La cosa adunque, che ci uiene dalla uoce significata ne dentro alla uoce é, ne forse dentro al concetto. [...] Str. Ne ancor il concetto é nella uoce, poscia che egli si riman nell'animo. [...] Str. Tutte adunque queste tre, uoce, concetto, cosa; sono tra loro, in tutto appartate. PA. Sono. [...] Str. Forse in questa guisa, che la uoce, per lo mezzo del concetto, significhi la cosa. PA. Così di uero. Str. E se così, forse sarà di mestiere; che la cosa, sia presa prima dal concetto: & il concetto sia poi, significato dalla uoce. PA. Così é uerissimo. Str. Et questo significato, che ci suona ei, nella sua propria forza, non questo? Che ci sia per la uoce, fatto segno del concetto[...] Per la uoce adunque ci é fatto segno del concetto, il quale si é formato nell'animo altrui, della cosa? [...] Noi potremo adunque, secondo questo dichiarato nostro dire, che il parlare, sia uoce d'huomo, articolata facenteci segno del concetto dell'animo altrui, & per lo suo mezzo, etiandio, della cosa. PA: Potremo così dir di uero. Str. Noi siamo hora entrati, o Patrizio, per quanto io m'auueggio in sottilissima questione, et faticosa. [...] la uoce é cosa diversa dal concetto? PA. Sí. Str. Perche forse la uoce é corporale, & il concetto nó. [...] Quello, far far segno, che fa la uoce, del concetto [...] La significatione. [...] Str. Perche ui sono delle uoci, et ancora dell'articolate, le quali non hauendo significatione, non faranno segno alcuno, di uerun concetto. [...] Str. Ma in quelle, che l'hanno, elle lega il concetto, et la uoce in uno sí, che sien sempre insieme. [...] quella uoce, significante, non suona altro, che far segno, con parola, del concetto dell'animo altrui. [...] Et si fattamente, che se parlare si trovasse, il quale, come che articolato, non facesse segno alcuno de concetti, non potrebbe a ragione parlar appellarsi. LAM. Veramente non potrebbe. Str. Non é dunque l'articolamento, dell'essenza del parlare; ma si il far segno. [...] E quando egli s'intendesse, che le uoci d'una sillaba, fossero articolate, i piu animali parlerebbono i lor dolori, et le lor gioie. Et Aristotile il gran maestro, confebó in alcun luogo, molti animali hauer favella. PA. Sí, fece nell'historia loro. Str. Et non solo é da dire, che ebi il facciano in lor favella naturale, ma fatto l'hanno, anco nell'humana bene spesso. Sí com'huom il fa, souente nella loro [...]”, *Della Retorica Dieci Dialoghi di M. Francesco Patrizio: Nelli Qvali si Favella dell'Arte Oratoria con ragioni ripugnanti all'openione, che intorno a quella ebbero gli antichi scrittori. Con Privilegio. In Venetia, Appresso Francesco Senesa, MDLXII, Il Lamberto, overo del Parlare. Michiele Lamberti, Giglio Strozzi, et Francesco Patrizio*, pp. 2v-3.

⁴⁰ Ibidem, pp. 54v-56v.

espressione si gioca, anche a giudizio generale, il contributo di Patrizi alle teorie circa l'intonazione di un testo che a nostro avviso però non meritano di essere proiettate su quelle vigenti posteriormente nel circuito Bardi, per quanto esso al suo interno comunque variegato (vedi oltre).

Ci sembra più utile al riguardo limitare il problema, sempre mirando al principio dell'*imitazione*, a come le idee sulla voce desunte dalla retorica classica avessero diversamente giocato nel marcare i diversi contributi alla teoria della musica nel Cinquecento. Come noto, la riflessione circa la musica ideale promossa dal circuito fiorentino, non diversamente da altre fonti musicografiche del secolo, avrebbe preso pure le mosse da una ricostruzione fenomenica della voce, partendo dal chiarire in primo luogo la sua essenza. Prima, cioè, di imbrigliarsi nelle dispute sui caratteri reali o possibili di un'esecuzione nel mondo antico (monodia/polifonia), Girolamo Mei e Vincenzo Galilei delineano il carattere stesso della voce: elemento che, come sembra bene traendolo dal fronte aristotelico nei commentari cinquecenteschi, è necessario assumere quale valore di unità minima del canto.⁴¹ Girolamo Mei manifesta una sintesi delle opinioni del secolo appena trascorso, interessata tuttavia a lasciare in margine l'aspetto gnoseologico per muoversi nel campo delle ricerche sull'intonazione ideale:⁴² è evidente che i gentiluomini

⁴¹ Una comune fonte, come poi si vedrà oltre, anche il Commentario all'aristotelico Trattato degli Animali di Scaligero (C. Campa, Il musicista filosofo, pp. 93-140, in specie 133-134).

⁴² "Hor di qui considerato, che tutta la Musica quanto n'appartiene al Canto, è intorno alla quantità della voce, e in quella parte specialmente d'essere acuta, mezzana, e graue mi si cominciò à rappresentare, che douesse essere; prima, che la virtù d'essa necessariamente hauesse in queste il suo principale fondamento; e di poi, che non essendo ciascuna di queste passioni della voce la medesima, non era anco ragioneuole, che ciascuna hauesse le medesime facultà: mà che così come esse erano contrarie trà se, e nascenti da contrari muouimenti; medesimamente ancora era necessario che ciascuna hauesse contrarie proprietà, le quali hauessero parimente forza di produrre necessariamente contrari effetti. Hor perche la voce era stata data dalla natura à gl'animali, e all'huomo spezialmente per significazione de concetti intrinsechi, era medesimamente ragioneuole, che tutte queste qualità di lei, essendo tutte determinatamente distinte, fussero appropriate à esprimere ciascuna accomodatamente i propri suoi, e non quelli dell'altra". Come noto il passo continuava: "Onde l'acuta non potesse esprimere acconciamente l'affezione della mezzana, e vie meno quella dell'alta, ò della graue: anzi che la qualità dell'vna doueua necessariamente, essendo sua opposita, ò contraria, essere d'impedimento all'operazione dell'altra. Horsù questi pensieri, e fondamenti cominciai ad argumentare, che se la Musica de gl'antichi hauesse cantato più arie mescolatamente insieme della medesima Canzone, come fanno i Musici nostri con il lor basso, tenore, e contr'alto, e soprano, ò con più parti, che queste ò con meno ad vn medesimo tempo, sarebbe stato senza dubbio impossibile, che ella hauesse potuto sì gagliardamente muouere gl'affetti, che la voleua nell'vditore, come per tanti riscontri, e testimoni di grandi, e nobili Scrittori si legge à ogni passo che la faceua. Hor per vedere la verità di questa conclusione più distintamente e quasi in viso, possiamo, ripigliando i principij, e fondamenti reali sopra accennati, prima vedere doue essi accompagnati con l'altre condizioni, che necessariamente ci debbono interuenire, di necessità ci conduchino, e poi esaminarla con l'autorità di quello, che se ne possa ritrarre per quanto se ne legga appresso coloro, che ce n'habbian ne loro scritti lasciato qualche notizia", nella prefazione, Al Molto Illustre Sig. Baccio Valori, Piero del Nero, Girolamo Mei, Discorso sopra la Musica Antica, et Moderna, di M. Girolamo Mei,

fiorentini dessero appunto per scontata la dimensione filosofica della voce, la ricerca della sua essenza, da collocare sempre nella facoltà espressiva e mezzo proprio della comunicazione umana e animale, ricapitolandone comunque i concetti principali. Elementi che ovviamente appartenevano alla formazione erudita degli stessi teorici musicali, riscontrabili con ampia evidenza sempre in Zarlino.⁴³ Su questo crinale la definizione della voce nel Chioggiano è strettamente legata a provare la natura della musica (analizzata già nella *Prima Parte*), come si osserva nel Capitolo Secondo, che delinea il quadro disciplinare di riferimento.⁴⁴

Cittadino ed Accademico Fiorentino. Con Privilegio, In Venezia, M. DCC.II, Appresso Gio. Battista Ciotti. Con Licenza de' Speriore.

⁴³ “Fa mestieri adunque sapere, che se tutte le cose fussero immobili, ne l’vna si potesse fare verso l’altra; o l’vna non potesse muouere o spinger l’altra, mancherebbe necessariamente il Movimento, & mancherebbero i Suoni, & le Voci, et per conseguente ogni Consonanza musicale, ogni Harmonia, & ogni Melodia: conciosia che da altro non naschino i Suoni & le Voci, che dalla ripercussione violenta dell’Aria, la qual senza dubbio alcuno non si può hauer senza il Movimento. Alla lor generatione adunque (come vuole Aristotele) necessariamente concorrono tre cose: primieramente quel che percuote, dipoi il percosso, & il mezo, nel quale è riceuto il Suono [...] & dalla riflebione si fa nelle nostree orecchie vn nuouo suono, il quale chiamano Echo. Dal movimento adunque, come principale si fa il Suono; alla cui similitudine nascono anche le Voci, quantunque diversamente di quel che fanno i suoni: imperoche alla lor generatione non solo si ricerca le nominate cose concorrenti al nascer de i suoni: ma di più fa di bisogno, che vi siano due istrumenti naturali sommamente necessarij, che sono il Polmone, & la Gola [...]. Conciosia che essendo la voce suono, & generandosi il suono (come hò detto) dalla ripercussione; è necessario, che quando la voce si genera, che l’Aria mandata dal Polmone percuota alla Gola, cioè alla canna, che è detta Arteria vocale, & per tal percussione sia generata. Et benche dal Polmone, & dalla Gola naschino molti suoni; non sono però tutti da nominare Voci: si come la Tosse, & altro simil strepito: ma quelli solamente, che sono articolati, & sono quelli, che significano alcuna cosa; dalli quali nascono i Parlari, che sono propij dell’huomo; alla generatione de i quali fanno di bisogno tutti quelli istrumenti naturali [...] & questi sono considerati dal Musico: percioche fanno al suo proposito; ma non li primi, che non sono atti a fare alcuno concerto. Hora potemo vedere la differenza che si troua tra il Suono, & la Voce: conciosia che il Suono è quello, che solamente si ode, & è repercuisione di Aria non sciolta (come ho detto) che perviene sino all’vdito, & non rappresenta cosa alcuna allo intelletto; & la Voce è repercuisione di aria respirata all’arteria vocale, che si manda fuori con qualce significatione; lassando da vn canto il Latrar de cani, & altre cose simili, che non fanno qui al proposito. Onde potemo dire, che il Suono sia come il Genere, & la Voce come la Specie: imperoche ogni voce è suono, ma non per il contrario”: Gioseffo Zarlino, *Le Istitvioni Harmoniche* di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia; Nelle quali; oltre le materie appartenenti Alla Musica; Si trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, d’Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere [...] Con Privilegio dell’Illustriss. Signoria di Venetia, per anni X. In Venetia M D LXVIII, Parte Seconda, Cap. 10, *Delli Suoni & delle Voci*, & in qual modo naschino, pp. 77-78. Si tralascia qui per brevità la *Prima Parte* del lavoro, più direttamente riferita alla musica mundana, alla genesi della musica e alla sua essenza ritmico-metrica, pur se vi si osservano ulteriori nessi con Patrizi.

⁴⁴ “[...] conciosia che la Musica, si come dice Platone, abbraccia tutte le discipline, come si può conoscere scorrendo; che se cominciano dalla Grammatica, prima tra le sette arti liberali, ritroveremo esser il vero quel, ch’abbiamo detto; essendo che si ode grande armonia

Analogamente quanto Zarlino elaborerà nei *Sopplimenti musicali* è ancora indicativo del contemporaneo flusso di pensiero intorno alla distinzione tra voce continua del parlare e voce del canto.⁴⁵ È pacifico che il rapporto tra cose date in poesia e cose date nel costrutto musicale, se intese quale composto inscindibile di identica essenzialità, non dovrebbero dar luogo a quella separazione che si determina invece nel rapporto tra significati poetici e significanti musicali apposti successivamente (il problema verrà superato in linea teorica da Monaldi, vedi oltre). Qui il musico deve intervenire appunto con criteri specifici nell'applicare la musica alle parole, comportamento su cui Zarlino insiste come noto già a partire dal Cap 32. della Quarta parte delle *Istituzioni*.⁴⁶ Certamente non si può

nell'adattamento & ordine proporzionato delle parole, dal quale se'l Grammatico si parte, fa vdire alle orecchie vn dispiaceuol suono del suo contesto: imperoche mal si puote ascoltare, o leggere quella prosa o verso, il quale sia priuo del polito, bello, oranto, sonoro & elegante ordine. Nella Dialettica, che ben considera & rimira la proporzione de i Silogismi, vedrà egli con mirabil concento, & piacere grandissimo dell'udito, mostrarsi il vero grandemente dal falso eßer lontano. L'Oratore poi nella sua Oratione vsando gli accenti musici a i tempi debiti, porge marauigliosa diletatione a gli ascoltanti; il che ottimamente conobbe il grande oratore Demostene: perciocche tre volte demandato, qual fusse la principal parte nell'Oratore, tre volte rispose, che la pronuntia sopra ogn'altra cosa valeua. Questo ancora conobbe [...] Gaio Gracco huomo di somma eloquenza; imperoche sempre, che egli hauea a parlare dauanti al popolo, teneua dietro a se vn seruo musico perfettissimo, il quale ascosamente con uno Flauto d'auorio sonando gli daua la misura, cioè la voce, ouero il tuono di pronuntiare in tal modo, che ogni volta che lo vedeva troppo inalzato lo ritiraua, & vedendolo troppo abbassato lo incitaua. Ma poscia la poesia ben si vede con la Musica esser tanto congiunta, che chiunque da questa separar la volesse, restarebbe quasi corpo separato dall'anima. La qual cosa è confermata da Platone nel Gorgia dicendo; Che se alcuno da tutta la poesia leuasse il concento & il numero, con la misura insieme, niuna differenza sarebbe da essa al parlare domestico e popolare. Et però si vede, che li poeti hanno vsato grandissima diligenza, & marauiglioso artificio nell'accommodare ne i versi le parole; & a dispor li piedi secondo la convenienza del parlare; si come per tutto il suo poema hà osservato Virgilio: perciocche a tutte tre le sorti del suo parlare accomoda la propria sonorità del verso con tale artificio, che propriamente pare, che col suono delle parole ponga dauanti a gli occhi le cose, delle quali egli viene a trattare", ibidem, Parte Prima, Cap. 2. Delle laudi della Musica, pp. 4-5.

⁴⁵ G. Zarlino *Sopplimenti*, cit., Secondo Libro, *Della Voce, & d'alcuni suoi Accidenti, & della dichiarazione d'alcuni Termini usati nella Scientia*, Cap. I, pp. 43-44. ss.

⁴⁶ "Resta hora da vedere [...] in qual maniera si debba accompagnare le Harmonie alle suggette Parole. Dico accompagnar le Harmonie alle Parole, per questo; perche se bene nella Seconda parte (dichiarando secondo la mente di Platone quello, che era Melodia) si è detto, che è vn composto di Oratione, di Harmonia, & di Numero; & pari che in tal composizione l'una di queste cose non sia prima dell'altra; tuttavia auanti le altre parti pone la Oratione, come cosa principale; & le altre due parti, come quelle, che sereno a lei: Percioche dopo che hà manifestato il tutto col mezo delle parti dice, che l'Harmonia, & il Numero debbono seguitare la Oratione, & non la Oratione il Numero, ne l'Harmonia. Et ciò è il douere: imperoche se nella Oratione, o per via della narratione. O della imitatione (cose, che si trouano in lei) si può trattare materie, che siano allegre, o meste; oueramente graui, & anco senza alcuna grauità; somigliantemente materie honeste, ouero lascive; fa di bisogno, che ancora [noi facciamo] vna scielta di Harmonia, & di vn Numero simile alla natura delle materie, che sono contenute nella Oratione; accioche della composizione di queste cose messe insieme

non cogliere il carattere ‘fattivo’ e applicativo dell’imitazione che, in quanto precetto aristotelico come in Scaligero, appare legato alla produzione volontaria: la distinzione tra modi dell’orazione e modi dell’armonia sembra nondimeno additare (come in Patrizi) a una interpretazione di continuità e di non scissione tra le stesse (orazione e armonia) diversamente, come logico, dai precetti di seconda pratica.⁴⁷

La vicinanza di Patrizi con Zarlino, che qui si potrebbe individuare, non incrina il possibile e successivo legame del Dalmata con il circuito fiorentino,⁴⁸ pur tenendo conto della controversia che Bardi stimolò verso il Chioggiano presso il Galilei.⁴⁹ Se, come oggi appare, il motivo di frizione tra Zarlino e il suo antico allievo si restringe a una divergenza intorno a problemi di scale, intonazione (in quanto accordatura, problemi sui quali lo stesso Galilei lasciò aperte di fatto le medesime questioni),⁵⁰ è piuttosto su di una visione poetologica e istoriosofica della musica che si può stabilire ancora una loro possibile vicinanza: di riflesso ciò vale per Patrizi. In ogni caso per il Dalmata, e in specie riguardo i concetti

con proporzione, risulti la Melodia secondo ‘l’ proposito”, *Istitutioni*, Parte Quarta, Cap. 32. In qual maniera le Harmonie si accomodino alle soggette Parole, pp. 339.

⁴⁷ “Ma perche non è cosa di poca importanza non solo nella Poesia, come c’insegna Aristotele; ma anco nella Musica, la Imitatione ò Attione; anzi è una delle parti principali, che debbe hauer ‘l Poeta & il Musico; essendoche nel principio della sua Poetica dice; che l’Epopeia & la Poesia della Tragedia, la Commedia et iandio & la Poesie dei Dithyrambi, & la maggior parte medesimamente dell’Arti, che si seruono delle Tibie ò Pifferi & della Cetera nel loro uso; si trouano comunemente esser ‘l Imitationi. Sono però in tre cose differenti; percioche ouer fanno l’Imitatione con cose per natura diverse tra loro, ouer imitano cose tra loro diverse, oueramente danno diversamente l’Imitatione & non in un’istesso modo. Et dice anco, che quelle Arti. Cj’essercitano il loro uso co i Pifferi, ò con la Cetera, & s’altre si trouano; che una cosi fatta forza tenghino; com’è quella delle Fistole ò Sampogne, si seruono dell’Harmonia & del Rhythmo. Il perche il Melopeio ò Compositore che lo uogliamo dire, nel comporre le Cantilene, & porre in uso quelle cose che considera la Musica, seruendosi dell’Imitatione, la qual in se contiene diuersi costumi; non può far, che non uenga ad imitar le cose, che sono in esse contenute [...] percioche si com’al Poeta è concesso d’imitar le cose con parole accomodate nel Verso [...] cosi è concesso al Musico & Melopeio, imitar con la Modulatione & con l’Harmonia; con quel modo migliore ch’ei può fare, quello che esprimono le parole contenute nell’Oratione, laquale uole esprimere col canto; se bene il modo che tiene il Musico, è molto diverso da quello ch’usa il Poeta; essendo che ad un modo sono espresse da questo & dall’Oratore, & ad altro modo da quello, col mezzo dell’Harmonia”: G. Zarlino, *Sopplimenti*, Libro Ottauo, Cap. XI., Dell’Imitatione, che si può far nel comporre & recitar la Musica ò Melopeia. 316-317. Nel contesto di questo capitolo Zarlino difende come noto l’identità dell’imitazione musicale dall’accusa di istrionismo con argomentazioni che diverranno tipiche del dibattito posteriore, C. Campa, *Il musicista filosofo*, cit., passim (vedi note 7 e 15).

⁴⁸ D. Aguzzi-Barbagli, *Francesco Patrizi e l’Umanesimo musicale*, cit., (in specie pp. 85-90).

⁴⁹ Palisca e Walker, in *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, a cura di Paolo Gozza, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 167-177 e 179-186.

⁵⁰ La pretestuosità della disputa e la labilità dei fondamenti reali della querelle vengono illustrati diffusamente in D. P. Walker, *ibidem* (in specie p. 180).

ideali che definiscono la voce, é difficile distinguere in ciò l'influsso, ad esempio, di Fabio Paolini fino ovviamente a Scaligero. La questione si connette anche al problema sorto con l'ambiente francese, vedendo Patrizi dapprima in antitesi con Claudio Tolomei (probabile ispiratore del restauro metrico di area francese) e poi più assimilabile a posizioni pléyadiche.⁵¹ Si deve tuttavia precisare che anche in quest'ultimo caso, come si é appena detto nei confronti del Mei e del circuito fiorentino, le convergenze possono restare circoscritte al modello ideale della voce e alla sua natura musico-poetico-semanticamente pur in un'eventuale riserva di merito circa le proposte concrete per una conversione dei metri antichi in moderni.⁵² Peraltro, se si leggono le dichiarazioni di Pontus de Tyard, l'adattamento del verso latino a quello francese non può essere effettuato aporomaticamente, nell'auspicio che venga piuttosto configurata una poetica studiata per la lingua francese capace di rispecchiare le specifiche "leggi musicali", così chiamate in quanto prescrittive, come egli ci informa.⁵³ Non può non sfuggire al riguardo che nel secolo successivo proprio il minorita Mersenne si sarebbe inoltrato, forse in un ideale compimento dell'auspicio di Tyard, nella teorizzazione di un aspetto quale quello metrico la cui portata travalicava il semplice resoconto retrospettivo degli esperimenti del circuito pléyadico per inoltrarsi in dettagli squisitamente musicali.⁵⁴ Sempre nell'ottica già esposta, il contributo di Scaligero e probabilmente anche quello de La Ramée, relativamente alle disquisizioni retoriche, possono aver rappresentato due poli di prima mano anche per La Pléyade. Non si dovrebbe infine escludere che lo stesso Mersenne, o i contemporanei francesi, potessero aver conto di un'opera oggi meno frequentata, ma pure intrisa di ermetismo e cabbala, quale *Del numero oratorio* del Padre Rapicio (Ravizza) Giovita, uscita a Venezia con un anno di anticipo (1554): nella dedicatoria l'elencazione delle possibili applicazioni disciplinari del lavoro, tra cui esplicitamente della musica, appaiono diretta anticipazione dei frontespizi alle ben più celebri opere di Mersenne *Quéstiones celeberrimé in Genesim e Harmonie universelle*.⁵⁵

⁵¹ D. Aguzzi-Barbagli, *F. Patrizi e l'umanesimo musicale*, cit., p. 72-74.

⁵² Lo stesso aspetto fu risolto da un accademico milanese, Teodato Osio, nel primo Seicento: C. Campa, *Il musicista filosofo*, cit., pp. 318-360.

⁵³ *Pontus de Tyard, Solitaire Second, Ov prose de la Mvsique. A Lion, Par Ian de Tovrnes. M.D.LV. Auec Priuilege du Roy*, pp. 154-155.

⁵⁴ Marin Mersenne, *Quéstiones celeberrimé in Genesim*, cit., passim, e: *Harmonie universelle*, Paris, 1636., vol. II, C. Campa, *Il musicista filosofo*, cit. (vedi nota 17).

⁵⁵ "[...] non solum apud musicos, philosophos, rhetores, sophistas, ac grammaticos, sed uel à doctis hominibus audiui, uel ipse excogitauit, id totum in libros quatuor contuli, atque ita digessi, ut in primo libro à numeri ac rhythmì diffinitione orsus, non solum versus, ac metra, sed omnis prorsus alia rhythmorum genera ab oratorio rhythmò seiunxerim, & quibus tandem hic pedibus constitui possit, expresserim, ac mox, qui rhythmì sint à ueteribus improbatì, & in oratione numerosa què unitari uitia oporteat [...]": *Iovité Rapicii Brixiani De Nymero Oratorio Libri Qvinque, Ad Reginaldvm Polvm, Cardinalem Amplissimvm. Eiusdem paraphrasis in psalmos Dauidis, & quèdam carmina. Cvm Privilegio Ivlii III. Pontificis Maximi, & Senatus Veneti, in annos XV. Venetiis, M. D. LIII.*

In merito alle definizioni di voce, musica degli antichi, potenza della musica, effetti della musica - da Pontus de Tyard⁵⁶ fino ai circuiti cui Patrizi avrà avuto accesso⁵⁷ - sembra bene riportarsi sempre alla *Poetica* dello Scaligero, che come già detto apparve a stampa, postuma, nel 1561: questi dati presuppongono la presenza di flussi di interesse e di opinione anche indipendentemente dalla pubblicazione dei manoscritti, dato che come noto Patrizi mise mano alla sua *Poetica* già nel 1555 portando a termine ampi tratti del lavoro, ripreso e infine ultimato dopo più di venti anni.⁵⁸ Un transito di materiali tra il mondo veneto-mediterraneo e quello francese - manoscritti e stampe da editare in modo più o meno ufficiale - si può segnalare per inciso nella figura dell'editore Jacques Moderne, istriano di Pinguento, che prese sede nella città di Lione, famosa per la sua fiera libraria: squisito nelle edizioni musicali dal 1532., egli si era costruito un nome e un patrimonio attraverso la pubblicazione di libri di medicina e chiromanzia.⁵⁹

Definire un'eventuale priorità negli esercizi (poetico o musicale) appare necessario una volta che viene loro negata la connessione archetipica prevista dalla scuola platonica: una musica 'prima' o 'seconda' alla poesia dal punto di vista genetico sarebbe pertanto più o meno nobile di questa prima ancora di affrontare il problema della significazione, che generalmente viene evocato distinguendo tra parlare (fare uso della linguaggio) o emettere semplici suoni: di qui nascerebbe il precetto di ubbidienza cui la musica verrebbe sottoposta rispetto alla parola nell'atto di intonazione (la sfumatura aristotelica dei cameratisti, normativa per la seconda pratica, si muove di fatto sul principio della priorità poetica).

Scaligero prospetta un'idea di lingua e dunque anche di voce⁶⁰ che, in senso più vicino all'aristotelismo, crede nella forza amplificatrice dei ritmi e nella *imitazione*; tuttavia quest'ultima, come una seconda natura, rende l'atto creativo migliorativo rispetto all'originale. Scaligero pone pure un distinguo relativamente all'evoluzione del linguaggio e della forma poetico-musicale, come sembra avanzando una sfumatura differente rispetto all'ottica patriziana. Se il Chersino afferma infatti una genesi comune dei due modelli, per lo Scaligero potrebbe essere nato dapprima il linguaggio, e solo successivamente sarebbero stati applicati i *rythmoi*

⁵⁶ Ibidem, pp. 13/118; 134; 11-12/41; 104; 116.

⁵⁷ I circuiti intellettuali con i quali, come sembra, Patrizi fu in contatto sono stati ricostruiti da Paola Zambelli, citata anche dal curatore dell'epistolario del Chersino: questi sembra comunque essere stato legato (dai tempi di Ferrara) in specie al circuito del medico (ermetico) Teodoro Zwinger a Basilea (*Lettere*, cit., p. XXII). Del resto la conoscenza del mondo francese potrebbe essergli pervenuta anche per il tramite delle letture da Giulio Camillo (ibidem, p. 7). Non si dimentichi l'importanza editoriale dell'Accademia Veneziana (D. Aguzzi-Barbagli, *Francesco Patrizi e l'Umanesimo musicale*, cit., pp. 74 ss.).

⁵⁸ Ibidem, p. 70.

⁵⁹ Cecilia Campa, *Circolazione di musica stampata tra privilegio e pirateria* (secc. XVI-XVIII), in *Mercanti e viaggiatori per le vie del mondo*, a cura di Giovanna Motta, Milano, Francoangeli 2000, pp. 157-174.

⁶⁰ C. Campa, *Il musicista filosofo e le passioni*, cit., passim.

che contengono la misura poetico-musicale.⁶¹ Analogamente vale per quanto attiene la definizione di musica inclusa nell'esplicazione dell'arte poetica, che pure sembra divergere da quanto si legge in Patrizi. Una forma poetico-musicale viene riconosciuta da Scaligero agli albori, priva forse di tutti i crismi della perfezione impressi poi successivamente (anche l'infante prima canta e poi parla): ambigua è l'affermazione di una prioritaria formazione di un linguaggio 'narrativo' in prosa, e il posteriore contributo del versificatore in una cifra musico-poetica ispirata dalle Muse e poi consegnata alla memoria collettiva (vi si allude alla componente divinatoria, misterica e mnestica della chiaroveggenza poetica, pur se ripartita in tre figure che rimandano a tre muse, colui che inventa il melos, colui che 'fa' il verso e lo dispone secondo giudizio, colui che appunto ne fissa la memoria). Aristotelicamente prende forma la competenza logico-di-alettica: l'attività 'creativa' si può osservare infatti sotto il profilo dell'intelletto, dell'invenzione, del giudizio. Il duplice etimo riconosciuto al poetare (dal fare il verso, oppure dal cantare) resta dato come equivocità di ricezione ermeneutica (Scaligero sembra non escludere una *inventio* melodica come atto antecedente). La parte 'fattuale' della creazione del verso può restare ancora ben distinta dall'inventio melodica, quale atto autonomo.⁶² Il riferimento a tre muse ispiratrici delle tre fasi e delle tre

⁶¹ "Héc prima sermonis natura fuit. Mox amplificatus vsus atque commoditas, additis rudi atque inchoato corpori veluti dimensionibus, prèscriptionibus, atque delineamentis: vnde dicendi certa lex orta est. Postremó ornatus tanquam mundus, ac vestitus quispiam est adinuentus: quo iam & formata & animata spendesceret materia. Vt quemadmodum indefinito corpori apponit metiendi scientia latera, & angulos, & directiones: concentus veró magistri etiam modulos adiungunt, quos Gréci nominant: ita sermoni incondito primúm lex eas addidit, quas Regulas appellant, qui de ipsis scripsére: Mox etiam flexus, depressiones, elationes, recessus, vmbras, lucem, melior atque elaboratior attribuit cura", Giulio Cesare Scaligero, *Poetices*, Lib. I. Qvi et Historicvs., pp. 1-2.

⁶² "Poetè igitur nomen non à fingendo, [...]: sed iniziò à facendo versu ductum est. simul enim cum ipsa natura humana extitit vis héc numerosa, quibus versus clauduntur. Nullum sanè momentum vocis est, quod non habeat qualitatis modum, & quantitatis. Est in eo sita qualitas, quod acutum & grauem sonum appellamus. Est in temporis tractu quantitas: Tempus, mensura motus. Vox autem, aer motus. Infans quoque prius canit, quàm loquatur. videmus enim plerosque haud aliter somnum captare. Postera quum maiore spiritu res nouas veteribus inuentis addidissent: illi, qui hac gloria inferiores numerosè meditarentur simplices narrationes, Versificatores tantúm dicti sunt: hi autem Poetè quare soli sibi Musarum tutelam vindicant atque patrociniū, quarum spiritu, què alios lateant, ab ipsis inueniantur. [...]. Non enim rectè putauit Inuentionem pertinere ad Topicam tantúm: Iudiciū autem ad Dialecticē. nihil enim secius queritur in demonstratione terminus medius necessary, quàm in Topicis contingens. Et sane Dialecticè scientia est communis omnibus generibus argumentandi. Inuestigantur igitur què dicenda sunt. Occurrunt autem vel bona, vel mala, vel necessaria, vel contingentia. Quapropter tum demum iudicato opus est. Iccirco duè tantúm Musè per initia creditè à priscis theologis, qui sese earum discipulos cecinere [...]: nam & absq; cantu res ipsa poetica nihilominus stat. [...] Triplicem nánque Musicam vetustiore statuere. In Harmonia, quam sola voce constare dicebant: in aere, què proficisce-rentur ab instrumentis & in aqua, cuius Ctesibium autore tradit Vitruuius, atque Hydraulicam nominasse. Verúm hi quoque minus purè tantam rem prouidere. quippe etiam vox in aeris ictu constat. Est enim aeris percussio, aut quo è percussione, aut ipse percussus aer. Présertim quum in Tibia & in

figure corrisponde alla partizione della musica nei tre parametri (“in harmonia [...] in aere [...] in aqua”). Si osservi l’atteggiamento ermeneutico e l’attenzione alle derivazioni dei topoi che sarà più proprio, oltre che di Patrizi, anche del secolo successivo. Un atteggiamento aperto all’origine musicale della poesia si reperisce piuttosto in merito alla pastorale, arcadica, da cui in parte sembrano discendere le primordiali forme del tragico: di certo - e questa é l’argomentazione più imponente per la roccaforte aristotelica dei due secoli a venire - i cori discendono dalla *saltatio* (abbondantemente illustrata poi da Patrizi), ma vengono rimandati alla più ampia trattazione organologica e di prassi esecutiva, sulla quale si innestano le maggiori informazioni musicali del momento.⁶³

L’intento da parte di Patrizi di ripensare in termini platonici i contenuti musicali dello Scaligero (e in senso più ampio degli altri commentatori aristotelici del suo secolo) appare dunque piuttosto evidente, allo stesso modo come la sua torsione verso il segno platonico trovava un apice nel *Nova de uiversis philosophia* (Ferrara 1591.) con cui si presentò alla città papale. Così come da un lato le letture musicali patriziane elaborate presso la ragusea Accademia dei Concordi, in particolare nell’*Irene* di Michele Monaldi, le posteriori suggestioni romane dell’Accademia degli Sterili⁶⁴ e probabilmente del circuito universitario fino alla fine del Seicento,⁶⁵

Fistola eadem, qué & vocis, materia sit: nempe status ipse. Quinetiam aqua neutiquam sonum edat vllum sine aere. Ad hé Harmonia quum sit sonorum correspondens proportio, genus erit profetó ad omnia illa. Subtilius autem contemplanti mihi videtur Musarum numerus à canentium numero per inizia constitutus. Itaque eo crescente ad quartam personam vsque, additam à nonnullis & quartam Musam. Aucta deinde variis in organis arte conctionum, etiam septem protidit. Postremó ad nouem vsque promota frequentia in eo stetit: idque non sine causa. Est enim perfectissimus numerus: super quo multi multa ex Musicorum précepti-onibus tradidere. Verúm argutari sapientem virum minimé decet. Nam quemadmodum tonis nouenarium accommodabunt? Octo enim tantum sunt, non nouem. Antiqui item errarunt, qui à célorum numero eum numerum ductum voluerint. Nam octo tantum quum agnoscerent eo tempore, totidem faciebant Musas: nonam autem matrem potius, aut nutricem arbitrabantur: aut ad Apollinis referebant potestatem. quare Mimermnus non malé Céli filias cecinerit in Elegiis. Nihilo prudentius Plutarchus, vbi multas versauit, ineptias elementorum sequi veritus non est, ait enim tot esse Musas, quot in Matris nomine, Mnemosyne, recenserentur literé saltem Gręculas nugas mendacio condidisset, atque ostendisset, elementa illa capita esse nominum Musarum. quod quia non potuti, ne illud quidam decuit evoluisse. Iouis autem filias iidem Teologi prodire: propterea quód simul cum vité nostré, (cuius ille author est) exordiis protin extitit, vti dicebamus, Harmonia. Matrem veró Mnemosynem autumant eadem ratione, qua vetustiores illi vnam é tribus, quemadmodum suprà dictum est, ííTíéí. Id quod puicé ac verecundé, vt sempre, doctissimus innuit poeta diuino illo versu, *Et neministi enim diué, & memorare potestis* [Virgilio] Est autem é philosophia sumptum. siquidem ex actibus frequentioribus habitus fit: ex habitibus memoria: ex memoriis propositiones: é propositionibus conclusiones. [...]”, Scaligero, *Poetices Libri Septem*, Parigi, 1561., pp. 3-5.

⁶³ Ibidem, pp. 6-30 (e passim nel primo libro).

⁶⁴ Vincenzo Chiavelloni, *Discorsi della Musica* [...] Roma 1668.: C. Campa, Il musicista filosofo, cit., pp. 59-75.

⁶⁵ Patrizi insegnò filosofia alla Sapienza dove quasi un secolo dopo si insedierà Francesco Nazari formando ancora le idee sulla musica degli antichi di altri pensatori e studiosi anche

si può pensare a un tracciato che coinvolse specifici circuiti o ambienti (pur se le posizioni di Patrizi poterono in extremis non essere del tutto accette alla Curia): suggestioni che nel merito musicale si allontanassero più o meno apertamente dai concetti della Camerata fiorentina⁶⁶ per far valere attributi squisitamente musicali del composto musico-poetico, accarezzando l'idea di una significazione vocale al di fuori dell'istanza strettamente semantica.⁶⁷ Nelle premesse che il pensiero musicale intorno a Palestrina avevano impresso,⁶⁸ in una maggiore affinità con ideali conservatori ma anche innovativi, fraintesi forse volutamente nei confronti di Zarlino e incorsi in equivocità pure nei meriti di Artusi, potrebbe essere suffragata la posizione dell'intellettuale Dalmata che propone un percorso cognitivo più radicale, apparentemente visionario, ma presente come si è visto in determinati filoni ancora nei due secoli successivi.

SAŽETAK

Autorica razlaže širi poetološki i historiografski kontekst Petrićevih glazbeno-teorijskih preokupacija. U razmatranjima kreće od koncepta "furor poetico", koji je Petrić preuzeo iz talijanskoga humanističkog nasljeđa, a osobito su zanimljive dosad neuočene srodnosti s nekim poetološkim postavkama hrvatskog humanista Giulija Camilla. Iscrpno citirajući razne izvore, od filozofijskih do glazbeno-teorijskih, autorica detektira genezu Petrićeve terminologije (platonizam, Scaliger), ističući izuzetnu intelektualnu vrijednost njegovih tekstova o glazbi.

Originalnost doprinosa Petrića dolazi i od njegovog uključivanja u tijek koji je spojio filozofsku spekulaciju i teorijsko-glazbenu produkciju u zajedničku eurističnu i kognitivnu vrstu: kod Petrića takvi elementi dobivaju novu svježinu, harmoniziranu u skladu s uspjesima eruditskog poetološkog istraživanja, kao i povijesno-sofijske senzibilnosti koja je u prvoj polovici 16. st. pokrenuta i u aristotelsko područje.

Petrićeva namjera da promišlja u platonskim terminima i glazbenim sadržajima Scaligera je očita kao i naganjanje platonskom znaku koje je najizraženije u "Nova de uiversis philosophia" (Ferrara, 1591.) kojom se predstavio u papinskom gradu.

del nord-europa: C. Campa, *La Musica degli Antichi tra Cinquecento e Settecento: allegoresi e epistemologia*, in *Atti della V Conferenza Regionale di Iconografia Musicale*, Pescara, 1 ottobre 2005, in composizione tipografica a cura di Massimo Salcito.

⁶⁶ Ruth Katz, *Divining the Powers of Music - Aesthetic Theory and the Origins of Opera*, "Aesthetics in Music", N. 3, New York, Pendragon Press, 1986., passim; Laura Pistolesi, *Del recitar cantando: per uno studio comparativo dell'Euridice di Jacopo Peri e dell'Euridice di Giulio Caccini*, Milano, Associazione degli Amici della Scala, 1990.

⁶⁷ I. Cavallini, cit., pp. 59-62 e 77-79.

⁶⁸ C. Campa, *Palestrina nelle idee di musica e nella prassi retorico-musicale del secondo Cinquecento*, in composizione tipografica presso la Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina.

U pretpostavkama da je glazbena misao oko Palestrine utisnula veću naklonost idealnim, ali i inovativnim konzervatorima krivo tumačenih u sučeljavanjima Zarlinija može se sufražirati položaj intelektualca Dalmate koji predlaže radikalniji kognitivni tijek, očito vizionarski, prisutan u određenim redovima i u iduća dva stoljeća.

Veze koje su u tekstu djelomično prokazane ukazuju na širu sliku kako se intelektualac Petrić, polazeći iz očito venecijansko-padovanskog područja, kretao po nacionalnim tragovima.

Vrijedi istaknuti da je ovo jedan od najsveobuhvatnijih i najserioznijih tekstova o Petrićevim glazbeno-teorijskim preokupacijama.